

Es ist ein Gemeinplatz, dass der Erste Weltkrieg einer der bedeutendsten Umbrüche in der Geschichte der europäischen Kultur war, aber über die Natur seiner Auswirkungen gehen die Meinungen auseinander. Wenn wir vom ideologischen Gehalt der Kriegserwartungen ausgehen, kommen wir zu einem gänzlich anderen Ergebnis als bei einer Untersuchung der geistigen und politischen Bewegungen, die nach dem Krieg entstanden sind. All dies resultiert aus dem gegensätzlichen, paradoxen Verhältnis von Krieg und Moderne.

Zweifelloos war der Erste Weltkrieg im technologischen Sinne ein moderner Krieg – zwar nicht der erste, aber beispiellos in seiner Wirkung und Ausmaß. In der Regel wird der Krimkrieg als das erste Beispiel der modernen Kriegsführung angesehen. Im Vergleich zu den napoleonischen Kriegen, die in historischer Perspektive nicht weit zurücklagen, war der offensichtlichste Unterschied die Verwendung von Tarnanzügen und Tarnfarben: Die neuen Uniformen verwandeln die Individuen nicht zu Mitgliedern einer Gruppe, die von einem gemeinsamen Wertesystem zusammengehalten wird, sondern zu Bestandteilen einer effizienten Maschinerie. In den Kriegen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte die technologische Effizienz eine immer größere Rolle, während die individuelle Begabung und das Heldentum an Bedeutung verloren: Der menschliche Faktor wurde immer mehr zu einer Frage der Quantität. Der Erste Weltkrieg war außer seinem Ausmaß, seiner massiven Auswirkung auf die Bevölkerung, sowie der unglaublichen Konjunktur von technologischen Erneuerungen (Luftkampf, U-Boote, Panzer, Giftgase usw.) auch deshalb einzigartig, weil die Nachrichtenübermittlung die Kriegsführung eingeholt hatte: Wen der Krieg selbst nicht erreichte, den erreichten die Bilder und Töne des Krieges.

Die Ideen der Moderne gewannen aber nicht durch die Kriege an Terrain. Der mit der industriellen Revolution einsetzende technologische Umbruch bekam in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen neuen Schwung und brachte für breite Massen (vor allem in den Städten) eine bedeutende Veränderung in der Lebensweise. Mobilität – im geographischen als auch im gesellschaftlichen Sinne – wurde eine alltägliche Erfahrung. Bei diesem Erlebnis war nicht in erster Linie das Wie der Veränderungen erschütternd, sondern dass es überhaupt Veränderungen geben konnte. Man kann in der gesellschaftlichen Hierarchie aufsteigen oder absinken: Dieser Erfahrung verdanken wir die Entstehung des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts. Die Betrachtung, die den Platz des Menschen in der Welt zu bestimmen suchte, richtet sich nicht mehr auf das Vertikale, sondern auf das Horizontale: betrachtet nicht die Treppenstufen der ewigen Hierarchie, sondern die Veränderungen in zeitlicher Perspektive. Dieser Wandel in der Betrachtungsweise zeigt sich auch darin, dass utopistische und kollektivistische Ideologien enorm an Raum gewinnen.

Diese Ideologien spielten erst in den Volksbewegungen während und nach dem Krieg eine größere Rolle, jedoch war das Schaffen der Vorbedingungen für den Krieg, sowie die Kriegsführung selbst noch ein Werk der in althergebrachten Hierarchien verwurzelten nationalstaatlichen

Bürokratie. Es ist der gleiche Gegensatz, der schon einige Jahrzehnte früher im Erscheinungsbild der gerade zur Metropole avancierenden Hauptstadt Budapest bzw. in den Millennium-Feierlichkeiten zum Vorschein kam: Die moderne Technologie ging mit einem historisierenden Geschmack und einem altmodischen Gesellschaftsbild einher. Der Krieg wurde hauptsächlich von den Futuristen (und natürlich von den Anhängern der kollektivistischen Ideologien) als eine Apotheose der Moderne, als ein reinigendes Gewitter aufgefasst. Die Staatsmaschinerien, die den Krieg herbeigerufen hatten, und die konservative Intelligenz, die dazu die Ideologien geliefert hatte, sahen in dem Krieg vielmehr eine Möglichkeit, die ewige Hierarchie als die einzige Normalität wiederherzustellen: Den hohen Einsatz der modernen Kriegstechnik hielten sie für ein geeignetes Mittel dazu, die Verbreitung von moderner Ideologie, Gesellschaftslehre und modernem Geschmack zu verhindern. In diesem Vortrag werde ich untersuchen, welche Antworten auf diesen Widerspruch die progressive (d. h. als Anhänger der Moderne geltende) Intelligenz gab. Es können meines Erachtens drei Antwortmöglichkeiten unterschieden werden: der Internationalismus in Gegenüberstellung zum Nationalismus, die Groteske in Gegenüberstellung zur Mechanisierung sowie die Dekadenz in Gegenüberstellung zum Heroismus. Zunächst müssen wir aber zwei weniger spezifische Attitüden erwähnen. Die eine ist die primäre, instinktive Kriegsgegnerschaft. Sie kann auf eine lange und glorreiche Vergangenheit zurückblicken – z. B. im Werk von Francisco Goya – und sehr oft bedient sie sich der grotesken Sichtweise, weil sie erkennt, dass der massenhafte, gewaltsame Tod – gerade wegen der Auslöschung der Individualität – nicht geeignet ist, erhabene oder tragische ästhetische Qualitäten zum Tragen zu bringen. Die andere nicht-spezifische Attitüde, die wir erwähnen müssen, ist die bewusste Ignoranz des Krieges. Als ihn ein Journalist mit der Frage konfrontierte, was er denn während des Krieges gemacht habe, antwortete James Joyce: „Ich schrieb den Ulysses. Und was haben Sie gemacht?“ Diese provokative Antwort ist nicht bloß Ausdruck der – auch sonst bekannten – Arroganz von Joyce, sondern ein eigenartiges Manifest der Überlegenheit von Kultur, dem auch eine Portion Heroismus innewohnt: das gleiche Selbstbewusstsein, das in einer späteren Formulierung so lautet: „Ich lasse die heutige Kneipe (das heutige Wirrwarr. Anm. d. Lektors) hinter mir“ (Attila József). Ähnlich wie in der primären Kriegsgegnerschaft die Urform der grotesken Enthüllung der Mechanisierung zu finden ist, hat auch die Distanzierung etwas mit dem internationalistischen Widerstand gemein, nur ist sie universeller und weniger zielstrebig. Aber richten wir das Augenmerk nun auf die spezifischen Widerstandsstrategien.

1.

Die wichtigste Grundlage der Mobilisierung für den Krieg war auf allen Seiten die nationale Begeisterung: Die Solidarität mit der Nation als einer Sprach-, Rassen- und Traditionsgemeinschaft wurde zum höchsten moralischen Maßstab (vgl.: „Wenn ein Ungar, dann gleich ein Recke“ – sagt Petőfi). Das heißt, wer den aktuellen politischen Standpunkt nicht

teilt oder gar an der aktuellen Handlung nicht teilnimmt, schließt sich automatisch aus der nationalen Gemeinschaft aus. Die ausgrenzende Logik des Nationalismus widerspricht nicht notwendigerweise der Moderne, hierfür sind die italienischen Futuristen das beste Beispiel. Aber in Ungarn hat es sich zum Beispiel so ergeben, dass die Ideen und Bestrebungen der Modernisierung im Laufe des vorangegangenen Jahrhunderts und sogar noch davor von einer repressiven Macht ausgingen, also aus Wien kamen und in einigen Fällen – wie bei den Reformversuchen von Joseph II. – sogar den nationalen Bestrebungen ausgesprochen entgegenstanden.

Die wichtigste Parole der Reformzeit – „Vaterland und Fortschritt“ – wies gerade darauf hin, dass man diese beiden Ziele, nationale Selbstverwirklichung und Modernisierung, parallel und aufeinander abgestimmt verwirklichen muss, ohne die beiden gegeneinander auszuspielen. Dessen ungeachtet hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der nationale Konservatismus einen entscheidenden Einfluss verschafft, der die eher zaghaften Kräfte der kulturellen Modernisierung auch noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – sozusagen automatisch – beschuldigte, anti-national und anti-ungarisch zu agieren.

Da sich die krieglerische Propaganda – im Grunde überall in Europa – auf die Motivwelt des nationalen Konservatismus und des nationalistischen Kitsches stützte, wurde für die Intellektuellen, die dem Krieg gegenüberstanden das geistige Desertieren, der Austritt aus dem Rahmen der erzwungenen und als gegeben angesehenen nationalen Einheit, das wichtigste Mittel. Das spektakulärste Beispiel dafür war der Zürcher Dadaismus.

Die früheren avantgardistischen Bewegungen im 20. Jahrhundert waren alle mit der konkreten nationalen Kultur verbunden, wenn auch der Nationalismus nicht zu ihrer ideologischen Basis gehörte. Der Zürcher Dadaismus hingegen war von seiner Gründung an international, seine Begründer waren – auf unterschiedliche Weise – alle Deserteure, die in der neutralen und friedlichen Stadt zueinander gefunden hatten. Die Führungspersonlichkeiten waren der katholisch-pazifistisch-deutsche Hugo Ball und der jüdisch-frankofon-rumänische Tristan Tzara. Die mehrfache Identität war sozusagen eine Bedingung für den Eintritt, aber am symbolträchtigsten mag uns der Elsässer Arp erscheinen, der abwechselnd die Namen Jean und Hans benutzte. Er war vor der deutschen Einberufung nach Paris geflüchtet, wo ihm die Franzosen mit der Internierung drohten: er hatte kaum eine andere Wahl als das Desertieren. Marcel Duchamp, der sich in New York einen Namen machte, Man Ray, der in Paris berühmt wurde, und Francis Picabia, Sohn eines in Paris tätigen kubanischen Diplomaten und ruheloser Weltbürger, schlossen sich später der Bewegung und dem Markennamen an. Die Situation der Wurzellosigkeit wurde natürlich vom Krieg verstärkt, das Reisen war ja praktisch unmöglich. Das war auch eine Grundlage für die allgemeine Deklaration in der Kopfleiste des Manifests *Dada soulève tout*: „Die Unterzeichner dieses Manifests leben in Frankreich, Amerika, Spanien, Deutschland, Italien, in der Schweiz, in Belgien usw., haben

aber keine Nationalität.“ In diesem Kontext wurde die Zugehörigkeit zu einer Nation peinlich, zu einem lästigen Klotz am Bein, einem Hindernis für die niveauvolle weltbürgerliche Lebensart. Die deutlichsten Manifestationen der Bestrebung, sich von der Nationalität zu trennen, sind einerseits die mehrsprachigen kollektiven Gedichte, wie z. B. *Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock*, ein Gemeinschaftswerk von Tzara, Arp und Serner, andererseits die Erfindung von Ball, das „Gedicht ohne Worte“, eine Alternative zu den existierenden Sprachen, die in der verlogenen Kriegspropaganda kompromittiert wurden – eine Utopie der bedeutungsfreien Sprache.

Lajos Kassák und die ungarischen Avantgardisten hatten erst nach dem Krieg die Gelegenheit, den Internationalismus persönlich zu erfahren – oder genauer gesagt: sie wurden gezwungen, diese Erfahrung zu machen. 1915–16 mussten sie noch im kriegführenden, siegesbewußten, von der nationalistischen Propaganda durchtränkten Ungarn ihre eigene Stimme finden. Obwohl Kassáks erste Zeitschrift *A Tett* (Die Tat) in ihrem Titel die Berliner expressionistische Zeitschrift von Franz Pfemfert imitierte, wurde er zu Beginn auch von den Züricher Protodada-Ereignissen angeregt, denn sein alter Bekannter Emil Szittya hatte ihm bereits 1915 eine Nummer der *Mistral* zukommen lassen. Von der Tätigkeit der Dadaisten um Tzara konnte er dann jedoch kaum mehr Informationen bekommen haben (mit Szittya hatte er sich in der Zwischenzeit verfeindet), so musste er selbst darauf kommen, wie man den Gedanken des Internationalismus am besten verbreiten sollte. Das gelang ihm mit der 16. internationalen Nummer von *A Tett*. Die Zeitschrift, die bis dahin nur sporadisch Texte von ausländischen Autoren veröffentlichte, widmete jetzt ein ganzes Heft den Übersetzungen, ohne Rücksicht darauf, auf welcher Seite der aktuellen Frontlinie die einzelnen Autoren – besser gesagt die Nationen, deren Staatsangehörige sie sind – standen. Im Heft erschienen – nach einer Einführung von Kassák – die Gedichte von Libero Altomare, Wassily Kandinsky, Ludwig Rubiner, Emil Verhaeren, Georges Duhamel und Paul Fort, eine Erzählung von Michail Arzybaschew sowie je eine Zeichnung von Nikolai Kulbin und Ivan Meštrović. Die „gegnerischen“ Künstler (d. h. die Staatsangehörige der Entente-Staaten) waren zweifellos in der Überzahl, obwohl es natürlich schwer zu entscheiden ist, wo man Kandinsky einordnen konnte, der bis dato sein gesamtes Lebenswerk in Deutschland geschaffen hatte. Die ungarischen Behörden hatten kein Ohr für solche Nuancen: Im November 1916 verbot der Innenminister „die weitere Erscheinung und Verbreitung der Zeitschrift *A Tett* wegen ihres die Interessen der Kriegsführung gefährdenden Inhalts“. Es ist unwahrscheinlich, dass dies ausdrücklich Kassáks Zielsetzung war, aber immerhin erreichte er auf diese Weise das wichtigste Ziel der künstlerischen Tätigkeit der Avantgarde: die Verursachung einer unmittelbaren Wirkung. Die brutale Reaktion, die Tatsache des Verbots, zeigt uns das wirkliche Gewicht dieser Geste, die damalige Bedeutung der internationalistischen Stellungnahme.

2.

Ein anderes, sehr wichtiges Terrain des intellektuellen, humanistischen Widerstands war die Kritik am Prozess der Mechanisierung, meist mit den Mitteln der Groteske. Das war auch kein neues Paradigma, die Auflehnung gegen die Maschinen ist bis zu den Ludditen zurückzuführen, und die facettenreiche Kritik an der Verfremdung in der kapitalistischen Gesellschaft erreichte im Existenzialismus ihren Höhepunkt. Der Krieg aber wirft ein besonders grelles Licht auf diesen Gedanken: Eine Reihe von bis dahin nie da gewesenen Zerstörungsmaschinen taucht auf und regt die Phantasie an. Die meisten dieser Maschinen haben eben das Ziel, aus der Ferne und massenhaft zu töten, und damit in einem automatisierten Prozess die persönliche Identität sowohl des Mörders als auch des Opfers auszuschalten. In dieser Hinsicht ist das eindrucksvollste Bild, das die Kultur nun aufarbeiten muss, das Bild des Soldaten mit der Gasmaske, dieses Monsters, das halb Mensch und halb Maschine ist. Die negativen Vorstellungen hinsichtlich der Gasmaske versuchte man später auf verschiedene Weise zu mildern, z. B. mit der Betonung ihrer Schutzfunktion – Walt Disney hatte sogar eine Gasmaske in Form eines Mickey-Maus-Gesichts entworfen –, aber das Bild eines Menschen als Maschine ohne Individualität bleibt wohl für immer unheimlich und widerwärtig, wie das auch bei den Soldaten der imperialen Armee in *Star Wars* der Fall war.

Im Bild des Maschinenmenschen kann man auch moralische Allegorien vergegenwärtigen. Das Wesen, das seine eigene Werteordnung außer Kraft setzt und sich einem von außen kommenden Normensystem unterwirft – das heißt der Soldat hört auf Mensch zu sein, wird zur Maschinerie. Und genauso verhält es sich mit dem Politiker und dem Propagandisten, die ihre kognitive Urteilskraft aussetzend immer die gleichen Lösungen wiederholen. Die frühen Bilder von George Grosz sind ein Beispiel für den ersteren Zusammenhang, die Arbeiten von Raoul Hausmann für den letzteren, obwohl es manchmal schwierig ist, klare Grenzen zu ziehen. In den meisten Maschinen – in den Panzern, U-Booten, Zeppelinen – erscheinen keine anthropomorphen Züge, diese Maschinen üben als Abstraktionen ihre menschenfeindlichen Funktionen aus. In der Kunst der Zeit spielen die funktionslosen oder eben mit absurden Funktionen versehenen Maschinerien eine überraschend große Rolle. Das naheliegendste Beispiel dafür ist das Bild von Man Ray aus dem Jahre 1917 mit dem Titel *Dancer/danger*, das bis zur Unbewegbarkeit verknüpfte Zahnräder darstellt: es könnte auch eine Allegorie des Stellungskrieges sein. Francis Picabia hat zu dieser Zeit ebenfalls zahlreiche sinnlose Maschinen und Maschinenteile gemalt, oft im Stil oder mit der Verwendung von Entwürfen. Aber Maschinen und Maschinenteile finden sich auch auf den Bildern von László Moholy-Nagy oder Sándor Bortnyik. Auf einem anderen Weg, zum Teil durch den Einfluss des Futurismus, gelangte in England der von Wyndham Lewis ausgearbeitete Vortizismus zu ähnlichen Ergebnissen. Dieser Maschinenkult schöpft natürlich aus mehreren Quellen. Er wurde offensichtlich beeinflusst von der aufrichtigen Begeisterung der Futuristen

für Geschwindigkeit und Effizienz, aber es mögen auch die rationalen Prinzipien des späteren Bauhauses und des Konstruktivismus mitbestimmend gewesen sein, und nicht zu vergessen ist die enorme Wirkung von Tatlins *Monument der Dritten Internationale* (Auf dem berühmtesten Parole-Plakat der Berliner Dadaisten steht: „Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!“) Das Monument wurde ursprünglich ohne Zweifel ernst gemeint, galt keineswegs als absurd, und war sogar für lange Jahre das repräsentative internationale Symbol der Sowjetmacht, da es aber nie verwirklicht wurde, erwies es sich auf lange Sicht als absurd. Man könnte auch sagen, technologisch-ökonomisch war es von Anfang an absurd, nur war diese Einsicht eine spätere Entwicklung. In diesem Sinne passt es gut zu den absurden Maschinen in der Zeit des Krieges und des Dadaismus.

Diese Tendenz ist auch in den experimentellen Filmen jener Periode zu beobachten, obwohl diese Filme natürlich erst in den Jahren nach dem Krieg entstanden sind. Die Filme von Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray und Fernand Léger waren in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre einerseits bestrebt, die geometrische Abstraktion filmisch zu verwirklichen, auf der anderen Seite (ganz besonders Man Ray und Léger) experimentierten sie mit der Bildwelt von sich wiederholenden mechanischen Bewegungen, die scheinbar ohne menschliches Zutun, wie mit der unmittelbaren Einfachheit von Naturerscheinungen zustande kommen. Dazu haben sie außer den filmischen Methoden (trickreicher Schnitt, Stop Motion) mechanische, industriellen Objekte wie Plattenspieler, Prismen, Spiegel und Haushaltsgeräte verwendet. Die Musik von George Antheil zu Légers Film ist besonders spannend: Er verwendet darin acht synchronisierte mechanische Klaviere und Sirenen. Zur selben Zeit lässt Eric Satie Schreibmaschinen, Sirenen und Schreckpistolen im Orchester mitspielen. Die groteske Darstellung von Maschinen, die den Menschen überwältigen, findet seinen Platz auch in solchen klassischen Werken der Mainstream-Filmkunst wie *Metropolis* von Fritz Lang oder ein Jahrzehnt später *Moderne Zeiten* von Chaplin. Es ist ein besonders starkes Symbol für die Verfremdung, dass man weder in der Fabrik von Lang, noch im Betrieb von Chaplin erfährt, wozu die Maschinen da sind, was mit ihnen eigentlich hergestellt wird.

Das bedeutendste symbolische Werk in der Periode der grotesken Maschinen ist wohl das *Große Glas* von Marcel Duchamp, das in langen Jahren aus einer Reihe von Experimenten und manipulierten Zufällen entstanden war, und der Prozess fand 1923 durch einen – von Duchamp begrüßten – Zufall, dem Bersten des Glases, ein Ende. Das *Große Glas* ist im Grunde keine Darstellung einer Maschine, sondern wird selbst zu einer allegorischen Maschine, zur Projektion einer absurden und komplizierten kosmogonischen Theorie. Die Energien, die die Welt in Gang halten, fließen durch mystische Maschinen hindurch, die nur ihrem Namen nach anthropomorph sind (z. B. *Braut und Junggesellen*), damit wir wenigstens mittels dieser Teilallegorien in ihren Funktionsmechanismus Einsicht nehmen können.

3.

Von den drei hypothetischen Strategien mag die dritte, die Dekadenz, auf die längste Vergangenheit zurückblicken. Die Suspendierung der letzten Werte, die Eröffnung der letzten Tabus (Eros und Thanatos), der moralische Nihilismus, das „Carpe diem“ sind in der Regel Erscheinungen eines „silbernen Zeitalters“, das in unserem historischen Bewusstsein in erster Linie mit dem Untergang Roms in Verbindung gebracht wird. Die Präsenz der modernen Dekadenz (Calinescu nennt sie eine Erscheinungsform der Moderne) ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überall in Westeuropa sehr stark: In Frankreich wären Gautier und die Symbolisten, in England die Präraffaeliten und besonders Oscar Wilde als der profane Schutzpatron der Dekadenz zu erwähnen, aber auch die Variationen des Jugendstils, des Art Nouveau und der Sezession sind im Grunde genommen auf die Atmosphäre ihrer Epoche zurückzuführen. Charakteristisch ist das Gefühl einer Vergeisung und Erschöpfung der Kultur, ohne einen richtigen revolutionären Willen oder Innovation. Als Produkt dieses Zustandes steht ein gebildeter und völlig unengagierter Hedonist, kurz: ein Dandy, vor uns.

In dieser Hinsicht scheint das Auftreten der Dekadenz in den 1910er Jahren selbst eine Anomalie zu sein: Als hätte sie ihre Wurzeln in einem eigenartigen „silbernen Zeitalter“ eines von der Kriegspropaganda projizierten gleichzeitigen, in Wahrheit aber nie dagewesenen „goldenen Zeitalters“. Noch eigenartiger ist, dass die Dekadenz in diesem Kontext als eine aktive Kraft zum Vorschein kommt: Die Gleichgültigkeit gegenüber den Ideologien, die Ermattung, die jede Möglichkeit der Begeisterung von vornherein ausschließt, funktionieren wie eine Art ideologische Immunisierung. Einem der originellsten Köpfe der radikalen Avantgarde des 20. Jahrhunderts war schon ganz am Anfang aufgefallen, dass ihre Bewegung in enger Verbindung mit der Dekadenz des 19. Jahrhunderts steht. Hugo Ball zeichnete im Mai 1917 in sein Tagebuch auf: „Dadaismus – Maskenspiel, Gelächter? Und dahinter die Synthese der romantischen, dandyhaften und dämonischen Theorien des 19. Jahrhunderts?“ Dieser neue Dandyismus ist aber dunkler, morbider und – zumindest hinsichtlich der Kunstwerke – unproduktiver als die Generation von Verlaine und Wilde. Über Jacques Rigaut schreibt z. B. der Zeitgenosse Georges Ribemont Dessaignes folgendes: „Rigaut erwies sich durch seine eigenartige Begabung zur Desorganisation als der Dadaist der Dadaisten, denn er hat alles demoralisiert, womit er in Kontakt geraten ist, und hatte auf diese Weise wesentlichen Anteil an der Zerstörung des Dada – mit einem Wort, er konnte Wunder vollbringen.“ Das markanteste Stück in dem spärlich erhaltenen Lebenswerk von Rigaut ist ein Handzettel eines fiktiven Unternehmens, das Selbstmorde ausführt (d.h. die Absicht verwirklichen hilft). Rigaut hatte 1929 Selbstmord begangen, ihm um ein Jahrzehnt vorangegangen war Jacques Vaché, den wir fast ausschließlich aus seinem Briefwechsel mit André Breton kennen. Die wichtigste Erfindung von Vaché war die Attitüde genannt *amour*, eine Art feindliche Gleichgültigkeit gegenüber der Welt, oder mit seinen eigenen Worten: „das theatralische (und freudlose) Erleben der völligen Unsinnigkeit

der Dinge". Ein berühmtes Beispiel für dieses Verhalten lieferte er mit der Störung des Theaterstücks *Die Brüste des Tiresias* von Apollinaire: Er fuchtelte mit einer Pistole im Theatersaal herum.

Unter den dadaistischen Dandys mit dunklen Gedanken und dunklen Schicksalen ist Arthur Cravan der interessanteste, eine Figur gleich unserem Rejtő, Dichter und Boxer – eine seiner berühmtesten Heldentaten war in Barcelona Jack Johnson, den damaligen Boxweltmeister im Schwergewicht herauszufordern, um so das Geld für die Schiffsfahrkarte nach Amerika zu verdienen. Eines der stärksten Sinnbilder des ganzen Phänomens war, dass Cravan bei den Ausrufen im Ring unter seinen Titeln anführen ließ, der Neffe von Oscar Wilde zu sein – womit er die Wahrheit sagte, denn sein Vater war der Schwager von Wilde, sie trugen den Nachnamen Lloyd. Cravan verschwand 1918 unter ungeklärten Umständen im Golf von Mexiko und erfüllte damit alle Bedingungen dazu, eine Legende zu werden.

Das bedeutet keinesfalls, dass die Dekadenz des Ersten Weltkriegs aus künstlerischer Sicht unproduktiv gewesen wäre. Es genügt, die karikaturhaften Gemälde von Otto Dix mit den auf absurde Weise schwer verletzten und auf absurde Weise am Leben erhaltenen Kriegsinvaliden zu betrachten. Genau 100 Jahre früher hatte Goya – gemäß den Darstellungskonventionen seiner Zeit, aber die thematischen Konventionen radikal missachtend – die Schrecken des Krieges mit einer bis heute ergreifenden Unmittelbarkeit gezeigt. Bei ihm werden klassische, athletische, idealisierte Körper zu Opfern von verschiedenen Formen der Verstümmelung und Erniedrigung. Die Geste von Dix ist weitaus radikaler: Er tut so, als wäre dies alles gar nicht schrecklich, als könne der menschliche Körper, zum äußersten erniedrigt, Gegenstand von gewichtslosen Scherzen werden: Die grotesken Krüppel spielen Karten oder gehen gleichgültig auf der Straße, nichts ist aus den Fugen geraten, die Perzeption und der moralische Maßstab sind auf diese neue Normalität eingestimmt. So rufen diese Bilder im Rezipienten selbst den Nihilismus hervor: anstelle des primären Entsetzens wird die Gleichgültigkeit dem Entsetzen gegenüber zum Gegenstand der Reflexion.

Die Labilität der Wertsysteme war offenbar Teil der Zeitstimmung, die Unterschiede zeigten sich in der Reflektiertheit. Ein anekdotisches Beispiel dafür war schon am Anfang des Krieges, dass der Nachschub an Menschen zur ersten Schlacht an der Marne von Pariser Taxis transportiert wurde. Das erschien in der damaligen Propaganda als ein Zeichen des französischen Heldentums und der Einheit der Nation, während es auf einer anderen Ebene als neuzeitlicher Totentanz gelesen werden könnte: als Exempel für den erloschenen Lebenstrieb, als Beispiel für die fatale Umwandlung der Normalität.

+

Die verschiedenen Arten des modernen intellektuellen, humanistischen Widerstands können sich verknüpfen, aufeinander projiziert werden, und können auch außerhalb des avantgardistischen Radikalismus erscheinen. Im berühmten Gedicht von W. B. Yeats z. B. ist ein irischer Fliegeroffizier das lyrische Subjekt, der sich von der britischen nationalen Loyalität befreit: „Den ich angreife, hasse ich nicht, / Den ich verteidige, ist mir nicht lieb.“ Den Rahmen seiner Existenz bildet der Kampf als ein dekadentes, tödliches Spiel: „Ein Glitzer Vergnügen / warf mich / zu diesem verrauchten Himmel hinauf“, und setzt natürlich nichts anderes voraus, als den einfachen, schnellen Tod.

Der als bedeutendster Kriegsdichter der Briten geltende Wilfred Owen, der 1918 den Heldentod starb, drückt auf eine noch komplexere Weise die Absurdität eines Heldentums aus, dessen moralischer Inhalt verloren ging. Sein Gedicht *Befremdliche Begegnung* beschreibt eine Szene im Traum: Das lyrische Subjekt wird von seinem getöteten Feind aufgesucht. Der Gast spricht freundlich davon, dass er selbst die gleichen Werte vertrat, den gleichen Trieben folgte wie sein Mörder, und die werden ihnen beiden jetzt vom Krieg geraubt: „Genügt, was bisher zugrunde ging? Wenn nicht – / wird ihr Gift blutig schäumen.“ Im Grunde also spielt es keine Rolle, welcher von den beiden der Mörder ist und welcher das Opfer. Es ist sogar ohne Belang, wer sich augenblicklich noch im Reich der Lebenden befindet: „Ich habe mich verteidigt, doch sank meine Hand. / Schlafen wir jetzt...“

All diese Beispiele zeigen, dass der Krieg in der zeitgenössischen Kultur als eine eigentümliche, moderne Endzeit erschien und – wie alle imaginären oder zustande gekommene Apokalypsen – die Möglichkeit des totalen Unterganges und des radikalen Neubeginns zur gleichen Zeit in sich trug. Die wenigsten haben damit gerechnet, dass der große Blutzoll kein neues Zeitalter bringt, sondern teils die bestehenden Spannungen konserviert, teils neue, noch schwerwiegendere erzeugt. Selbst das früher unvorstellbare Ausmaß der Zerstörung genügt nicht zu einer wirklichen Apokalypse: „Doch die Menschen werden nicht überdrüssig“. Inzwischen entwickelt aber die europäische Elitkultur, die in ihrer Grundeinstellung von vornherein kritisch war, neue Mittel und Verfahren, sie macht einen Fokuswechsel durch, mit dem Resultat, dass ihr Erscheinungsbild unwiderrufliche Veränderungen erfährt. In der Politik, der Wirtschaft – und im Zusammenhang damit in der Lebensführung und im Zeitgeschmack – konnten die radikalen Veränderungen hinausgezögert werden, wie wir das vielleicht am anschaulichsten am Beispiel Ungarns zeigen können. Die Kunst hingegen, die ihre eigenen Gesetze hat und allein sich selbst verantwortlich (autonom) ist, konnte auf eine entsprechende, kompromisslose Antwort auf das Geschehene nicht verzichten: In diesem Sinne hatte die Avantgarde nicht nur mit der Vergangenheit, sondern auch mit der Gegenwart gebrochen.

Közhelynek számít, hogy az első világháború az európai kultúra történetének egyik legjelentősebb vízválasztó eseménye, de ennek a hatásnak a természetét illetően már széttartóak a vélemények. Ha a háborúhoz fűződő várakozások ideológiai tartalmából indulunk ki, merőben más eredményhez jutunk, mint a háború nyomán elősereglő szellemi és politikai mozgalmak vizsgálata alapján. Mindez a háború és a modernség ellentmondásos, paradox viszonyából adódik.

Ahhoz nem fér kétség, hogy technológiai értelemben ez modern háború volt: bár nem az első, de hatásában és kiterjedésében példátlan. Rendszerint a Krími háborút tekintik a modern hadviselés első példájának. A történelmi léptékekkel meglehetősen közeli napóleoni háborúkhoz képest legszembeötlőbb különbség a terepruhák, a rejtő színek megjelenése: az új egyenruhák az egyént nem egy közös értékrend által összefűzött csoport tagjává változtatják, hanem egy hatékony gépezet alkatrészévé. A 19. század második felének háborúiban egyre jelentősebb szerepet kapott a technológiai hatékonyság, és egyre kisebbet az egyéni tehetség és hősiesség: az emberi tényező mindinkább mennyiségi kérdéssé vált. Az első világháború a kiterjedésén, a civil lakosságot tömegesen érintő jellegén, valamint a technológiai újítások hihetetlen felpörgésén (légi harc, tengeralattjárók, tank, mérges gáz stb.) kívül az is egyedivé teszi, hogy a hírközlési technológia utolérte a hadviselést: akit maga a háború nem ért el, azt naponta elérték a háború képei és hangjai.

A modernség eszméi azonban nem a háborúk révén hódítottak. Az ipari forradalommal elkezdődött technológiai átrendeződés új lendületet kapott a 19. század második felében, és széles (elsősorban városi) tömegek számára jelentős életmódváltozást hozott. A mobilitás – mind földrajzi, mind társadalmi értelemben – mindennapos tapasztalatává vált. Az élményben nem az volt a megrendítő, ahogyan a dolgok megváltoztak, hanem az, hogy egyáltalán megváltozhatnak. A társadalmi hierarchiában fel lehet törni, vagy alá lehet bukni: a 19. századi realista regényt ez a tapasztalat hívta életre. Az a tekintet, amely az ember világban elfoglalt helyét igyekezett meghatározni, immár nem vertikális, hanem horizontális: nem az örök hierarchia lépcsőire tekint, hanem az idő távlatában elkövetkező változásokra. Ez a szemléletváltozás az utópikus, kollektivista ideológiák térnyerésében látványosan megnyilatkozik.

Ezek az ideológiák csak a háború alatt és után induló népmozgalmakban jutottak jelentős szerephez, a háború elindítása, feltételrendszerének kialakítása jórészt a régi hierarchiákban gyökerező, nemzetállami bürokráciák műve volt. Az az ellentmondás éleződik ki ebben, amelyet néhány évtizeddel korábban már a világvárossá épülő Budapest, illetve a millenniumi ünnepségsorozat arculatában is tetten érhetünk: a modern technológia historikus ízléssel és avított társadalomszemlélettel párosul. A háborút jószerével csak a futuristák (és persze a kollektivista ideológiák hívei) tekintették a modernség apoteózisának, a múltat végképp eltörölni hivatott tisztító viharak. A háborús szituációt létrehozó államgépezetek és az ezeket ideológiákkal kiszolgáló konzervatív értelmiség sokkal inkább az egyedüli normalitásnak tekintett örök hierarchia helyreállításának lehetőségét látta a háborúban: a modern

technológia háborús csúcsra járatását tekintették alkalmas eszköznek arra, hogy elejét vegyék a modern ideológia, társadalomszemlélet és ízlés térnyerésének.

Ebben az előadásban azt vizsgálom, milyen válaszokat adott erre az ellentmondásra a progresszív (tehát a modernség hívének tekinthető) értelmiség. Három válaszlehetőséget látok elkülöníthetőnek: a nacionalizmussal szembeállított internacionalizmust, az elgépiesedéssel szembeállított groteszk szemléletet, valamint a heroizmussal szembeállított dekadenciát. Előbb azonban még meg kell emlékeznünk két, kevésbé specifikus magatartásformáról. Az egyik a primer, zsigeri háborúellenesség. Ez hosszú és dicsőséges múltra tekint vissza – például Francisco Goya életművében –, és nagyon gyakran alkalmaz groteszk látásmódot, felismerve, hogy a tömeges erőszakos halál – éppen az egyéniség kioltása miatt – nem alkalmas fenséges vagy tragikus esztétikai minőségek hordozására. A másik nem-specifikus magatartásforma, amelyet meg kell említenünk, a háború tudatos ignorálása. James Joyce, amikor egy újságíró kérdőre vonta, hogy mit csinált a háború alatt, így válaszolt: „Én megírtam az *Ulysses*t. Hát maga mit csinált?” Ez a provokatív válasz nem pusztán Joyce – amúgy jól ismert – arroganciájának megnyilvánulása, hanem sajátos, a heroizmus színeit sem nélkülöző manifesztum a kultúra magasabbrendűségéről: az az öntudat, amely egy későbbi megfogalmazásban így hangzik: „Én túllépek e mai kocsmán” (József Attila). Ahogyan a primer háborúellenességben megláthatjuk az elgépiesedés groteszk leleplezésének előképét, úgy ez a távolságtartás is rokonságban áll az internacionalista ellenállással, csak általánosabb, kevésbé célzott annál. Tekintsük át most a specifikus ellenállási stratégiákat.

1.

A háborús mozgósítás legfontosabb ideológiai alapját minden oldalon a nemzeti lelkesültség képezte: a nemzethez, mint nyelvi, faji és hagyományközösséghez fűző szolidaritás a legfőbb morális mércévé vált. (Vö.: „Mindjárt vitéz, mihelyt magyar” – mondja Petőfi.) Vagyis aki nem osztja az adott politikai álláspontot, sőt nem vesz részt az aktuális cselekményben, az automatikusan kirekeszti magát a nemzeti közösségből. A nacionalizmus kirekesztő logikája nem szükségszerűen áll szemben a modernséggel: erre az olasz futuristák szolgáltatják a legjobb példát. Ugyanakkor például Magyarországon történelmileg úgy alakult, hogy a modernizáció eszméi és törekvései az előző évszázad során – sőt még korábban is – a nemzeti önazonosság kifejeződésének útjában álló elnyomó hatalom, azaz Bécs irányából érkeztek, sőt bizonyos esetekben – mint II. József reformkísérleteiben – kifejezetten szemben álltak a nemzeti törekvésekkel. A reformkor legfontosabb jelszava, a „haza és haladás” éppen arra célzott, hogy ezt a két célt, a nemzeti önmegvalósítást és a modernizációt párhuzamosan és összehangoltan kellene végrehajtani, nem pedig kijátszani egymás ellen. A 19. század második felében ennek ellenére döntő befolyásra tett szert a nemzeti konzervativizmus, amely

a kulturális modernizáció igényével mégoly bátoritanul fellépő erőket a 20. század első évtizedeiben is – mintegy automatikusan – a magyartalanság, a nemzetietlenség vádjával sújtotta.

Minthogy a háborús propaganda – lényegében Európa-szerte – kifejezetten a nemzeti konzervativizmus és a nacionalista giccs motívumvilágára épült, a háborúval szembenálló értelmiség egyik legfontosabb eszközüvé vált a szellemi dezertálás, kilépés a kikényszerített és adottnak vett nemzeti egyetértés kereteiből. Ennek leglátványosabb példáját a zürichi dadaizmus szolgáltatta.

A korábbi 20. századi avantgárd mozgalmak mind konkrét nemzeti kultúrához köthetők, még ha ideológiai bázisuknak nem is része a nacionalizmus. A zürichi dadaizmus azonban megalapítása pillanatától nemzetközi, az alapító atyák – különböző módon és mértékben – mind dezertőrök, akik a semleges és békés városban találtak egymásra. A vezéregyéniségek a katolikus-pacifista német Hugo Ball, és a zsidó-frankofon román Tristan Tzara. Szinte belépési feltételnek tűnik a többes identitás, de legszimbolikusabbnak mégis az elzászi Arp személyét tarthatjuk, aki váltakozva használta a *Jean* és a *Hans* nevet. Ő a német sorozás előtt menekült Párizsba, ahol a franciák internálással fenyegették: nemigen volt más választása, mint a dezertálás. A mozgalomhoz és a márkanévhez később csatlakozott a művészi hírnevét New Yorkban kivívó, francia Marcel Duchamp, a művészi hírnevét Párizsban kivívó amerikai Man Ray, vagy a Párizsba akkreditált kubai diplomata fiaként születő nyughatatlan világpolgár, Francis Picabia. A gyökértelen pozíciókat természetesen felerősítette maga a háború is, elsősorban az utazás technikai megnehezítésével. Mindez alapot szolgáltatott a *Dada soulève tout* című manifesztum fejlécében olvasható általános deklarációhoz: „E manifesztum aláírói Franciaországban, Amerikában, Spanyolországban, Németországban, Olaszországban, Svájcban, Belgiumban stb. élnek, de nincs nemzetiségük.” Ebben a kontextusban a nemzethez tartozás maga vált kínossá, kellemetlen kolonccá, a magasabb rendű világpolgári létmód akadályává. A nemzettől való elszakadás törekvésének legnyíltabb manifesztációi egyrészt a többnyelvű, kollektív költemények, mint például Tzara, Arp és Serner közös műve, *A krokodílfodrász meg a sétabot hiperbolája*, másrészt Ball találmánya, a „szavak nélküli vers”, a hazug háborús propagandában kompromittált, létező nyelvek alternatívája, a jelentésnélküli nyelvi utópia.

Kassák Lajosnak és a magyarországi avantgárdnak csak jóval később, a háború után nyílt módja az internacionalizmus személyes megtapasztalására – de pontosabb volna azt mondanunk, hogy a körülmények ekkor kényszerítették rájuk ezt a tapasztalatot. 1915–16-ban még a háborúban álló és győzelmi reményeket tápláló, a nacionalista propagandától átitatott Magyarországon kellett megtalálni a hangjukat. Kassák első folyóirata, *A Tett*, bár címében Franz Pfemfert berlini expresszionista lapját másolta, indíttatásában a zürichi proto-dada eseményekből is merített, hiszen régi ismerőse, Szittyá Emil révén már 1915-ben kezébe került a *Mistral* egy száma. Tzaráék szervezkedéséről azonban aligha értesülhetett (Szittyával közben súlyosan összevesztek), így a saját kútfőből kellett

kitalálnia, hogyan tegye láthatóvá az internacionalizmus gondolatát. Ez *A Tett* tizenhatodik, internacionális számával sikerült. A lap, amely addig csak elvétve közölt külföldi szerzőket, egy teljes számát fordításoknak szentelte, tekintet nélkül arra, hogy az egyes szerzők – vagy pontosabban az állampolgárságukat meghatározó nemzetek – az aktuális frontvonal innenső, vagy túlsó oldalán állnak-e. A lapban – Kassák bevezetője után – Libero Altomare, Vaszilij Kandinszkij, Ludwig Rubiner, Emil Verhaeren, Georges Duhamel és Paul Fort versei, Mihail Arcübasev elbeszélése, valamint Nyikolaj Kulbin és Ivan Mestrovic egy-egy rajza szerepelt: az „ellenséges”, művészek (azaz az antant-államok polgárai) kétségkívül fölényben voltak a „szövetségesekkel” szemben, noha persze nehéz eldönteni, hogy az addigi teljes életművét Németországban megalkotó Kandinszkijt hová is számítsuk. A magyar hatóságok nem mérlegeltek ilyen finom részleteket: „A Tett című szépirodalmi lap további megjelenését és terjesztését közleményeinek a hadviselés érdekeit veszélyeztető tartalma miatt” a belügyminiszter 1916 novemberében eltiltotta. Valószínűtlen, hogy Kassáknak kifejezetten ez lett volna a célja, de az avantgárd művészeti aktusok legfontosabb célját, a közvetlen hatás kiváltását ilyen módon is sikerült elérnie. A brutális reakció, a betiltás ténye mutatja meg számunkra a gesztus valódi súlyát, az internacionalista állásfoglalás korabeli jelentőségét.

2.

A progresszív, humanista értelmiség ellenállásának második igen fontos terepe az elgépiesedés folyamatának felismerése, és az azzal való szembefordulás, többnyire a groteszk eszközeivel. Ez sem új paradigma: a géppel való szembefordulás a ludditákig visszavezethető, a kapitalista társadalomra jellemző elidegenedés árnyalt bírálata pedig az egzisztencializmusban éri el legmaradandóbb eredményeit. A háború azonban különösen kiélezi ezt a gondolkört: sohasem látott, pusztító gépezetek egész sora jelenik meg és izgatja a fantáziát. E gépezetek legtöbbször éppen az a célja, hogy távolból és tömegesen, tehát személytelenül pusztítson: hogy az automatizált folyamatban se a gyilkos, se az áldozat személyes identitása ne legyen többé tényező. Ebben a tekintetben a legerőteljesebb új kép, amelyet a kultúrának be kell fogadnia, az emberi alakját részben még őrző, részben gépezetté vált szörnyeteg, a gázmaszkos katona képe. A gázmaszkhoz kapcsolódó negatív képzeteket később többféle módon próbálták enyhíteni, védőeszköz jellegét hangsúlyozandó, Walt Disney még Miki egeres gázálarcot is tervezett, de a géppé változtatott, egyediségétől megfosztott ember alighanem örökre félelmetes és ellenszenves marad, ahogyan a StarWars rohamosztagosainál is láthatjuk.

Az elgépiesedett ember képében morális allegóriák is megjeleníthetők. A saját erkölcsi rendjét felfüggesztő, teljes lényét egy külső szabályzórendszernek átengedő lény – azaz a katona – megszűnik embernek lenni, gépezetté válik. És ugyanígy géppé válik a politikus és a propagandista is, aki kognitív ítélőképességét felfüggesztve folyvást ugyanazokat a

szólamokat szajkózza. George Grosz korabeli képei jórészt az előbbi, míg Raoul Hausman munkái az utóbbi összefüggést példázzák, habár olykor nehéz meghúzni a pontos határokat.

A gépezetek többségében – a tankokban, tengeralattjárókban, zeppelinekben – semmiféle antropomorf elem nem jelenik meg, ezek a gépek absztrakcióként hordozzák emberellenes funkcióikat. A korszak képzőművészetében meglepően nagy szerepet kapnak a funkciójuktól megfosztott, vagy éppen abszurd funkciókkal felruházott, groteszk gépezetek. A legkézenfekvőbb példa Man Ray *Dancer/danger* címen ismert, 1917-es műve, amely mozgásképtelenül összekapcsolódó fogaskerekeket ábrázol: akár az állóháború allegóriája is lehetne. Számos értelmetlen gépet és gépalkatrészt festett ebben az időben Francis Picabia is, gyakran tervrajzok stílusában, vagy éppen tervrajzokat felhasználva. De a gépeket, gépelemeket éppúgy megtalálhatjuk Moholy Nagy László vagy Bortnyik Sándor képein is. Más úton, részben futurista hatásra Angliában a Wyndham Lewis által kidolgozott vorticismus jutott hasonló eredményekre. Ez a gépkultusz természetesen több forrásból táplálkozik. Nyilvánvalóan hatott rá a futuristák őszinte lelkesedése a száguldás és a hatékonyság iránt, és éppígy jelen lehettek már a későbbi Bauhaus és a konstruktivizmus racionális elvei, s nem feledkezhetünk meg Tatlin III. Internacionálé-emlékművének óriási hatásáról. (A berlini dadaisták leghíresebb jelszó-plakátján ez áll: „A művészet halott. Éljen Tatlin új gépművészete!”) Az emlékművet eredetileg természetesen komolyan gondolták, nem szánták abszurdnak, sőt évekig a szovjetállam reprezentatív, nemzetközi szimbóluma volt; ám mivel a megvalósításához hozzá sem fogtak, hosszú távon abszurdnak bizonyult. Úgy is fogalmazhatunk, hogy technológiai-gazdasági értelemben kezdettől abszurd volt, csupán ennek belátása a későbbi fejlemény. Ebben az értelemben jól illeszkedik a háború és a dada korára jellemző abszurd gépek közé.

A tendencia a korszak kísérleti filmjeiben is megfigyelhető, bár ezek természetesen a háború utáni években készültek el. Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray és Fernand Léger filmjei a húszas évek első felében egyrészt a geometrikus absztrakció mozgóképi megvalósítására törekedtek, másrészt azonban (különösen Man Ray és Léger) olyan ismétlődő gépi mozgások látványvilágával kísérleteztek, amelyek látszólag emberi beavatkozás nélkül, a természeti jelenségek kézenfekvő egyszerűségével álltak elő. Ehhez a filmes módszereken (trükkös vágás, stop-motion) kívül gépi, ipari objektumokat használtak, mint lemezjátszó, prizma és tükrök, konyhaeszközök. Léger filmjének Georges Antheil által komponált zenéje különösen izgalmas: nyolc szinkronizált gépzongorát és szirénákat alkalmaz. Ugyanekkor Eric Satie írógépet, szirénát és riasztópisztolyt iktat a zenekarba. Az emberen túlnövő gépek groteszk ábrázolása később a mainstream filmművészetben is megtalálja a helyét, olyan klasszikusokban, mint Fritz Lang *Metropolis*a, vagy egy évtizeddel később Chaplin *Modern idők*-je. Az elidegenedés különösen erős szimbóluma, hogy sem Lang, sem Chaplin gyarában nem tudjuk meg, mire szolgálnak a gépek, mit is gyártanak voltaképp.

A groteszk gépek korszakának legjelentősebb, szimbolikus alkotása alighanem Marcel Duchamp *Nagy üveg*-je, amely éveken át, bonyolult kísérleti processzusok, irányított véletlenek sorozataként készült, és a folyamatnak 1923-ban egy – Duchamp által örömmel fogadott – véletlen, az üveg megrepedése vetett véget. A „Nagy üveg” voltaképpen nem egy gépezet ábrázolása, hanem maga válik allegorikus gépezetté, egy abszurd és bonyodalmas kozmogóniai elmélet kivetülésévé. A világot működésben tartó energiák misztikus gépezeteken áramlanak keresztül, amelyeknek csak a nevük antropomorf (például menyasszony és vőlegények), hogy legalább ezeken a rész-allegóriákon keresztül képesek legyünk bepillantani működésükbe.

3.

A három feltételezett stratégia közül alighanem a harmadik, a dekadencia tekint vissza a legnagyobb múltra. A végső értékek felfüggesztése, a végső tabuk (Erosz és Thanatosz) megnyitása, a morális nihilizmus, a „carpe diem” rendszert a mindenkor „ezüstkorszok” jelensége, történeti képzetrendszerünkben elsősorban Róma hanyatlásához kapcsolódik. A modern dekadencia jelenléte (Calinescu egyenesen a modern egyik arculatának tekinti) 19. század második felében Nyugat-Európa-szerte igen erős: Franciaországban Gautier-t és a szimbolistákat, Angliában a pre-raffaelitákat és különösen a dekadencia profán védőszentjének szerepébe szorult Oscar Wilde-t említhetjük, de a Jugendstil, az Art Nouveau, a szecesszió változatai voltaképpen mind visszavezethetők egy közös korhangulatra. Ezt úgy jellemezhetnénk, hogy jelen van benne a kultúra elöregedtségének, kifáradásának érzete, de hiányzik az igazi forradalmi elszántság és invenció. Ennek az állapotnak a terméke a művelt és tökéletesen elkötelezett hedonista jellegzetes típusa, akit röviden dandinek nevezhetünk.

Mindennek fényében a dekadencia tízes évekbeli felbukkanása önmagában is anomáliának látszik: mintha a háborús propaganda által kivetített, valójában sohasem létezett „aranykor” sajátos, egyidejű „ezüstkorszokban” gyökerezne. Még különösebb, hogy ebben az új kontextusban a dekadencia aktív erőként jelenik meg: az ideológiák iránti általános közömbösség, a lelkesedés lehetőségét eleve kizáró enerváltság úgy működik, mint egyfajta ideológiai immunizáció. A 20. századi radikális avantgárd egyik legeredetibb elméjének már a kezdet kezdetén feltűnt, hogy mozgalmuk szoros kapcsolatban áll a 19. századi dekadenciával. Hugo Ball 1917 májusában jegyezte fel naplójába: „A dadaizmus – maszkijáték, kacagás? És mögötte a 19. század romantikus, dandis és démonisztikus elméleteinek szintézise?”

Ez az új dandyizmus azonban sötétebb, morbidabb, és – legalábbis műalkotások tekintetében – terméktelenebb, mint Verlaine és Wilde nemzedéke. Jacques Rigaut-ról például így ír a kortárs Georges Ribemont-Dessaignes: „Rigaut különös dezorganizáló tehetsége révén a dadaisták dadaistájának bizonyult, ugyanis mindent demoralizált, amivel csak kapcsolatba került, s így nem kis része volt a Dada lerombolá-

sában – egyszóval csodákra volt képes.” Rigaut csekély fennmaradt életművének legjellegzetesebb darabja egy öngyilkosságokat végrehajtó (vagyis a szándékokat beteljesíteni segítő) fiktív vállalkozás szórólapja. Rigaut 1929-ben vetett véget életének, ebben egy évtizeddel megelőzte őt Jacques Vaché, akit szinte kizárólag André Bretonnal folytatott levelezéséből ismerünk. Vaché legfőbb találmánya az *amour*-nak nevezett attitűd: egyfajta ellenséges közömbösség a világ iránt, vagy saját szavaival „a dolgok teljes értelmetlenségének teátrális (és örömtelen) megélése”. E magatartás egyik nevezetes példáját Apollinaire *Tiresias emlői* című darabjának megzavarásával szolgáltatta: pisztollyal hadonászott a nézőtéren.

A sötét gondolatokat és sötét sorsot hordozó, rendszerromboló dadaista dendik közül Arthur Cravan a legérdekesebb, valóságos rejtői figura, költő és bokszo, aki az egyik leghíresebb hőstette során Barcelonában kihívta nehézsúlyú ökölvívás korabeli világbajnokát, Jack Johnstont, hogy így keresse meg a pénzt az amerikai hajójegyre. Az egész jelenség egyik legerősebb szimbóluma, hogy Cravan a ringbeli kikiáltások során a címei között azt is felsorolta, hogy Oscar Wilde unokaöccse – és ezzel történetesen igazat is mondott (apja Wilde sógora volt, családi nevük Lloyd). Cravan 1918-ban tisztázatlan körülmények között a Mexikói-öbölben tűnt el, teljesítve a legendává válás feltételeit.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a világháborús dekadencia művészi szempontból terméktelen volna. Elég megtekintenünk például Otto Dix karikatúra-szerűen eltúlzott festményeit az abszurd módon súlyos sérüléseket hordozó, és abszurd módon életben tartott hadirokkantokról. Épp száz évvel korábban Goya – korának ábrázolási konvenciói szerint, de a tematikai konvenciókat radikálisan átlépve – máig felkavaró közvetlenséggel mutatta be a háború borzalmaival. Nála klasszikus, atlétikus, idealizált testek esnek áldozatul a csonkítás és megalázás változatos módjainak. Dix gesztusa jóval radikálisabb: úgy tesz, mintha mindez nem is volna borzalmas, mintha súlytalan tréfák tárgya lehetne a végsőkéig megalázott emberi test: a groteszk roncsok kártyáznak, vagy egykedvűen közlekednek az utcán, nincs is kizökkenve semmi, a percepció és a morális mérce átállt erre az új normalitásra. Így ezek a képek magában a befogadóban mutatják meg a nihilizmust: a primer borzalom helyett a borzalom iránti közömbösség válik a reflexió tárgyává.

Az értékrendek kizökkentsége nyilvánvalóan része volt a korhangulatnak, a különbségek a reflektáltságban mutatkoztak meg. Ennek anekdotikus példájával már a háború elején találkozhatunk: híres epizód, hogy az első Marne-i ütközetbe párizsi taxik szállították az emberutánpótlást. Ez a korabeli propagandában a francia hősiesség és nemzeti egység példájává vált, miközben egy másik szinten valóságos újkori haláltáncként is olvasható lenne: a kialudt életösztön, a végzetesen áthangolódott normalitás példaként.

+

A modern humanista értelmiségi ellenállás módozatai össze is kapcsolódhatnak, egymásra is vetülhetnek, és az avantgárd radikalizmus körén kívül is megjelenhetnek. W. B. Yeats nevezetes versében például egy ír repülőtest a lírai alany, aki a brit nemzeti lojalitás alól eleve felmenti magát:

„Kit támadok, nem gyűlölöm, / Kit védek, nem kedves nekem.” Létének kerete maga a harc, mint dekadens, halálos játék: „Egy villanásnyi élvezet / Lökött e füstös égre fel”, és természetesen nem is feltételez más kimenelt, mint egyszerű és gyors halált.

A britek legjelentősebb háborús költőjének tartott, 1918-ban hősi halált halt Wilfred Owen talán még összetettebben jeleníti meg a morális tartalmát veszített hősiesség abszurditását. *Különös találkozás* című verse egy álombeli jelenetet ír le: a lírai alanyt megölt ellensége látogatja meg. A vendég barátságosan arról beszél, hogy ő is ugyanazokat az értékeket vallotta, ugyanazokat a készítéseket követte, mint a gyilkosa, és ezeket mindkettőjüktől elveszi most a háború:

„Elég, mi eddig tönkrement? Ha nem – / Kiforr a mérgük újra véresen.” Így végső soron mindegy, melyikükből lett gyilkos és melyikükből áldozat, sőt az is, melyikük van még e pillanatban az élők birodalmában: „Védtem magam, de ellankadt kezem. / Aludjunk hát...”

Mindezekből a példából jól látszik, hogy a kortárs kultúrában a háború kora sajátos, modern végidőként jelent meg, és – mint minden elképzelt vagy megvalósult apokalipszis – egyszerre hordozta magában a teljes pusztulás és a radikális újrakezdés lehetőségét. Arra kevesen számítottak, hogy a rengeteg áldozat egyáltalán nem hoz új világkorszakot, hanem részint konzerválja a meglévő feszültségeket, részint újakat, súlyosabbakat hoz a helyükbe. A pusztítás sohasem látott mértéke önmagában nem elég a valódi apokalipszishez: „De az emberek meg nem csömörülnek.” Mindeközben azonban az alapállásában eleve kritikus európai elitkultúra olyan eszközöket és eljárásokat fejleszt ki, olyan fókuszváltáson megy át, amely visszavonhatatlanul megváltoztatja az arculatát. A politikában, a gazdaságban – s ehhez kapcsolódóan az életmódban, közízlésben – elodázható volt a radikális változás, mint azt legjobban talán éppen Magyarország példája mutatja. A saját törvényei szerint működő, csak önmagának felelős (azaz autonóm) művészet ugyanakkor nem mondhatott le a történetekre adott adekvát, megalkuvásmentes válaszról: ebben az értelemben az avantgárd nemcsak a múlttal, hanem a jellel is szakított.